

*DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII
CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES
INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)*

Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin
y Sara Santa Aguilar (eds.)



HUELLAS GONGORINAS
EN LA «SOLEDAD INSEGURA» DE GARCÍA LORCA

Miren Usunáriz Iribertegui
Universidad de Salamanca

El interés que tuvo la conmemoración de Góngora en el Ateneo sevillano ha sido registrado exhaustivamente por diversos críticos, como Elsa Dehennin en su monográfico de 1967 o Díez de Revenga en el volumen de 2003, entre otros. Dentro de este marco, ambos dedican páginas a la correlación entre la poesía del cordobés y la de Federico García Lorca. Igualmente, otros autores advierten la presencia notable de usos gongorinos en la obra lorquiana. Velasco, por caso, considera que el granadino habría leído y trabajado minuciosamente —con anterioridad al fervor del homenaje— las obras del autor barroco, encontrando en ellas imágenes y temas que acoge y reelabora. Pérez Bazo —en un artículo fundamental para el estudio de las recreaciones de las *Soledades*— no desestima la influencia del autor del siglo XVII, pero tampoco olvida que Lorca cuenta con un excepcional aparato poético que muchas veces encubre dichas referencias.

Este trabajo pretende ser una breve revisión de la presencia gongorina en las creaciones que surgieron para reivindicarlo. A la luz de algunos primeros versos de las *Soledades* se va a estudiar la «Soledad insegura» de García Lorca como ejemplo de reescritura, dentro de un contexto particular de exaltación.

Federico García Lorca, como uno de los grandes protagonistas de su grupo, estuvo muy implicado en el tricentenario: su firma consta en

Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *«Docendo discimus». Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 363-373. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

las invitaciones para el acontecimiento, envía poemas al homenaje y participa de la excursión sevillana —recita en el Ateneo, junto con Alberti, «los dos primos de la poesía andaluza», una parte de las *Soledades*¹.

Cuando en octubre de 1927 se publica el número de *Litoral* en honor de Góngora lo que Lorca envía a la revista es el poema «Muerto de amor» de su *Romancero gitano*, libro del que ya había divulgado varios textos. Sin embargo, tenemos noticia, por su epistolario, de que su intención para el homenaje era otra.

Así, en la posdata de una carta suya dirigida a Jorge Guillén el 2 de marzo de 1926, encontramos cuatro versos —«Palabras de cristal y brisa oscura/ redondas, sí, los peces mudos hablan. / Academia en el claustro de los iris/ bajo el éxtasis denso y penetrable»—, de los que el poeta comenta: «Esto es de una Soledad que estoy haciendo en honor de Góngora. Te divertirás cuando esté terminada. ¡No dirás que pierdo el tiempo!»².

No volvemos a tener noticias de dicho poema hasta un año más tarde, en una misiva a su amigo Pérez de Roda, el 12 de febrero de 1927: «Esta carta la escribo haciendo un claro en la Soledad que en honor del insigne Góngora compongo en estos días con motivo de su centenario»³.

Dos días más tarde, Lorca incluye en un mensaje a Guillén casi la totalidad del texto en el que tanto llevaba trabajando. Ya incorpora, además, el título de su poesía: «Soledad insegura». Expresa a su amigo las intenciones que tiene con ella:

Ahora estoy haciendo una «Soledad» que, ya sabes, empecé hace mucho tiempo. Es lo que envío al homenaje de Góngora... si me sale bien.

Mira algunos versos. Dime qué te parecen.

Noche de flor cerrada y vena oculta
—Almendra sin cuajar de verde tacto—
Noche cortada demasiado pronto,
agitaba las hojas y las almas.
Pez mudo por el agua de ancho ruido,
lascivo se bañaba en el temblante,

¹ Diego, 1928, p. 2.

² García Lorca, *Epistolario completo*, p. 338.

³ García Lorca, *Epistolario completo*, p. 425.

luminoso marfil, recién cortado
al cuerno adolescente de la luna
[...]

Éste es un fragmento. Todavía tengo que trabajarlo mucho. O quizás lo tire al cesto de los papeles. ¡Es tan difícil acertar!

Si te parece, puedo mandar otra cosa más mía. ¿No crees? Lo digo en el sentido de que sea más flexible⁴.

E inserta un segundo fragmento:

Lirios de espuma cien y cien estrellas,
bajaron a la ausencia de las ondas.
Seda en tambor, el mar queda tirante,
mientras Favonio suena y Tetis canta.
Palabras de cristal y brisa oscura
redondas, sí, los peces mudos hablan.
Academia en el claustro de los iris
bajo el éxtasis denso y penetrable.
Llega bárbaro puente de delfines
donde el agua se vuelve mariposas,
collar de llanto a las arenas finas,
volante a la sin brazos cordillera.

Seguido de lo que será finalmente el inicio del poema:

Rueda helada la luna, cuando Venus
con el cutis de sal, abría en la arena,
blancas pupilas de inocentes conchas.
La noche cobra sus precisas huellas
con chapines de fósforo y espuma.

Pero no puede concluir su carta sin solicitar de nuevo la opinión de Jorge Guillén:

Dime qué te parecen estos versos. Y dímele pronto. Trabajo mucho y creo que quizás no consiga terminar esta «Soledad». Por otra parte me parece una irreverencia el que yo *me ponga* a hacer este homenaje. No sé⁵.

⁴ García Lorca, *Epistolario completo*, pp. 428-429.

⁵ García Lorca, *Epistolario completo*, pp. 429-430.

Ya no volvemos a encontrar entre su correspondencia ninguna mención más a la «Soledad insegura» que, finalmente, no fue la elegida por Lorca para el tricentenario. De hecho, «el autor nunca llega a publicarlo ni a incluirlo en obra alguna»⁶. Queda claro, por la correspondencia, que Federico no estaba muy seguro de su creación, ni de que fuera adecuada para la conmemoración gongorina. Además, el poema, que queda ausente de muchas ediciones de la obra lorquiana, no deja de ser, en su publicación definitiva, fragmentario, inacabado.

Como hemos visto, Guillén supuso para Lorca una referencia importante a la hora de tratar sobre Góngora, y el joven granadino demandaba frecuentemente sus consejos y recomendaciones. No solo sobre sus versos de la «Soledad insegura» sino para la mayoría de asuntos que tuvieran algo que ver con el poeta áureo.

Así, entre los textos que vinculan a los dos poetas andaluces habría que destacar la popular conferencia de Lorca titulada «La imagen poética en Luis de Góngora». En tono jocoso y sincero el poeta, en una misiva de marzo de 1926, comenta a Guillén lo siguiente:

Mi conferencia de Góngora fue muy divertida para la gente porque yo me propuse explicar las Soledades para que las entendieran y no fueran brutos ¡y se enteraron! Al menos eso dijeron. La he trabajado tres meses. Ya te haré una copia y la mandaré. Tú me dices como *maestro* los disparates críticos que tenga. Pero fue *seria*. Mi voz era otra. Era una voz serena y llena de *años*... ¡los que tengo! Me dio un poco de pena ver que soy capaz de dar una conferencia sin reírme del público. Ya me estoy poniendo serio. Paso muchos ratos de tristeza pura. A veces me sorprendo cuando veo que soy *inteligente*. ¡La vejez!

Dicha ponencia fue leída por Lorca el 13 de febrero de 1926 en el «Ateneo Científico, Artístico y Literario de Granada»⁷ con la intención de aproximarse al estudio de la obra del cordobés y de acercarlo a los oyentes.

Los ejes centrales de la conferencia son «definir quién es Góngora y qué es una imagen poética»⁸.

Así, para hablar del escritor áureo comienza refiriendo someramente la discusión que se generó en torno a él: el enfrentamiento entre

⁶ Pérez Bazo, 1998, p. 140.

⁷ García Lorca, *Epistolario completo*, pp. 333-334.

⁸ Díez de Revenga, 2003, p. 116.

un tipo de poesía popular con otra de carácter culto o cortesano, los estudiosos que han descalificado la obra del cordobés y cómo esta queda desterrada. Lorca dirá:

Es un problema de comprensión. A Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo. [...] A Góngora no se le puede entender de ninguna manera en la primera lectura». En este sentido Góngora supone una revolución lírica: todo producto poético a su alrededor estaba muy manido para él, tenía «necesidad de una belleza nueva»⁹.

Es llamativo descubrir cómo Lorca también se llama a sí mismo revolucionario. Como relata Dámaso Alonso en su crónica del centenario, en la excursión sevillana destacan como anécdota unas palabras de Federico: «Yo soy revolucionario, porque no hay un verdadero poeta que no sea revolucionario»¹⁰.

Lo renovador de Góngora reside para Lorca en la metáfora. A través de ella el escritor áureo se convierte en “cazador” de imágenes, tratando hasta las más pequeñas, recreándose en cada detalle, atendiendo a sus cinco sentidos. Y con ese material construye. «Góngora tiene un mundo aparte, como todo gran poeta. Mundo de rasgos esenciales de las cosas y diferencias características».

A estas valoraciones les sigue un fragmento que constituye, en cierto modo, una pequeña poética del autor en la que vuelve a destacar Góngora, finalmente, como ejemplar. Lorca hace una analogía entre el proceso creador y una cacería, sentenciando: «Nadie como Góngora preparado para esta cacería interior»¹¹.

Tras ello se detendrá el granadino en la supuesta oscuridad gongorina diciendo: «Yo creo que peca de luminoso». Pero añade que es necesaria una sensibilidad y una experiencia lectora. Va descartando las diversas dificultades en el lenguaje que se habían atribuido a don Luis y deduce que lo más complejo «es la comprensión de su mundo mitológico»¹². Este forma parte importante del universo gongorino y en él, el mito no se cuenta, sino que se alude y, en ocasiones, se reelabora.

Llegamos a la consumación de la obra del poeta de Córdoba con las *Soledades*, su gran poema lírico. Lorca destaca la hazaña que supuso

⁹ García Lorca, *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas varias*, p. 91.

¹⁰ Alonso, 1969, p. 160.

¹¹ García Lorca, *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas varias*, p. 100.

¹² García Lorca, *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas varias*, pp. 104-105.

el «mantener una tensión lírica pura durante largos escuadrones de versos».

Asimismo, frente a quienes respaldaban la existencia de dos caras en Góngora (una culta en sus poemas mayores, otra más popular en sus composiciones de arte menor) sostiene el granadino que «una persona con un poco de percepción y sensibilidad podrá notar analizando su obra que su imagen es siempre culta»¹³.

El cultismo, dirá Lorca, es necesario en los versos de longitud por una cuestión de construcción del poema: «huye de la expresión fácil, no por amor a lo culto, con ser un espíritu cultivadísimo; no por odio al vulgo espeso [...] sino por una preocupación de andamiaje que haga la obra resistente al tiempo. Por una preocupación de eternidad».

Hemos visto, en suma, cómo el contenido de la conferencia pone de manifiesto un entusiasmo por reivindicar a Góngora. Este ánimo será, sin embargo, efímero. En 1928 —solo un año tras el centenario— dirá Federico en una entrevista: «Ya está bien la lección de Góngora»¹⁴.

La última noticia que encontramos es ya durante la estancia del poeta en Nueva York que, justo antes de partir hacia La Habana, en 1930, escribe a su familia pidiendo que envíen parte de su conferencia sobre el poeta barroco: «la de Góngora me será más útil. Por eso os ruego que hagáis el favor de enviarme las cinco últimas hojas que no me habéis enviado. [...] Porque es la parte de la muerte de Góngora, que es a propósito para la gente sentimental de Cuba»¹⁵.

Si tomamos ahora los versos de Lorca, observaremos cómo también en él se dan ciertas reminiscencias gongorinas. En primer lugar, como en la «Soledad tercera» de Alberti, el título coincide con el de la gran obra de Góngora. Pero se le añade aquí el adjetivo «insegura» que, como hemos visto, es connatural a todo el proceso de escritura e implica la percepción que su autor parecía tener de él.

El propósito continuador que se percibe en Alberti no es tan visible en el poema lorquiano. Tampoco toma la forma de la silva para su construcción, «prefiere la serie isosilábica de endecasílabos sueltos (aunque haya ciertos ecos de rimas asonantes). Este cambio [...] afecta asimismo a la distribución “estrófica”, no menos vacilante que otros aspectos del poema». Igualmente carece esta «Soledad insegura» de una

¹³ García Lorca, *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas varias*, pp. 110-111.

¹⁴ Díez de Revenga, 2003, p. 127.

¹⁵ García Lorca, *Epistolario completo*, p. 678.

trama tan definida: se van sumando pequeños fragmentos descriptivos, con imágenes plásticas que dan sensación de un «ambiente de irrealidad»¹⁶.

Vemos, en primer lugar, un escenario marítimo en el que tiene lugar el nacimiento de Venus. Todo lo que sigue continúa trazando el paisaje que se restablece tras el suceso, hasta la llegada de la noche. Se prolonga la pintura del ambiente, con la presencia de varias figuras: el pez que se baña, el centauro que canta, la Lyra que baila, el lobo que duerme (renunciando a la sangre de la oveja), Filomela que también canta. Elementos que remiten a cierto sosiego que se verá interrumpido por la voz agitada del personaje.

Contamos, entonces, con aspectos que son fundamentales en las *Soledades* del escritor áureo y que Lorca no desatiende. Así, la presencia de un naufrago cuyo discurso pone fin a la composición, la recreación de todo el entorno marino, y la referencia a criaturas de la mitología.

Este último rasgo es especialmente destacable. Como en las *Soledades* de Góngora, el inicio del relato está marcado por la presencia mítica. Aquí, los primeros versos se dedican a detallar el nacimiento de la diosa de la Belleza dentro de una concha marina, mecida por las olas:

Rueda helada la luna, cuando Venus
con el cutis de sal, abría en la arena,
blancas pupilas de inocentes conchas.
La noche cobra sus precisas huellas
con chapines de fósforo y espuma.
Mientras yerto gigante sin latido
roza su tibia espalda sin venera.

El cielo exalta cicatriz borrosa.
Al ver su carne convertida en carne
que participa de la estrella dura
y el molusco sin límite de miedo¹⁷.

La explicación que Velasco da del final de este pasaje nos resulta muy conveniente y muy ligada a una realización típicamente gongorina. El cielo, el dios Urano, «exalta» a la diosa que ha engendrado.

¹⁶ Pérez Bazo, 1998, pp. 143-144.

¹⁷ Pérez Bazo, 1998, p. 142.

Venus, por tanto, participa tanto del firmamento («la estrella dura»), como del mar («el molusco»), pues ambos le han otorgado vida¹⁸.

En un segundo grupo de versos, las figuras del mar y del viento se personificarán en Tetis y Favonio.

En la última sección, titulada «Noche», es un centauro el que canta en la orilla. Y tenemos, además, la referencia astrológica a la constelación de la Lyra, que se hallaba asimismo en la recreación de Alberti.

Finalmente, introduce García Lorca el personaje de Filomela, «hija de Pandión, rey de Atenas» a la que los dioses convirtieron en ruiseñor, y que por eso canta quejosa «sobre la flauta fija de la fuente» (v. 43).

Respecto a las palabras empleadas y a la sintaxis hay también un intento ocasional de recuperar términos latinos y griegos. Pero como ya sucedía en poemas de sus coetáneos, tampoco Lorca emplea cultismos de acepción ni rescata los sentidos etimológicos. Hay vocablos como «venera» o «glaucas» que solo sufren cambios mínimos desde el latín. Por otra parte, el primero de ellos, implica un origen revelador, puesto que procede de la palabra *veneria*, que es a su vez un derivado de *Venus*, *-eris*. Dos casos igualmente notables son «temblante» y «volante», adjetivos herederos de los antiguos participios activos de los verbos «temblar» y «volar», respectivamente. Responden, por tanto, a un intento de latinizar la sintaxis del poema, conforme al estilo gongorino.

Destacan, asimismo, algunos versos con estructuras de tipo bímembre. Por ejemplo: «mintiendo canto y esperando miedo» (v. 45) o «(filas de soles, fila de granadas)» (v. 48). Y entre las figuras retóricas más relevantes y próximas a un estilo barroquizante encontramos: el epíteto «blancas pupilas» (v. 3); el oxímoron —elemento que Robert Jammes señala, tras la metáfora, como el más frecuente en las *Soledades* gongorinas y significativo en el estilo del cordobés¹⁹— «los peces mudos hablan» (v. 17; y la pronunciada aliteración —«sobre la flauta fija de la fuente» (v. 43).

En líneas más generales, vemos cómo también para Lorca la naturaleza es motivo fundamental: inicialmente un paisaje marino y después la llegada de la noche. Los dos ambientes son dibujados por el poeta con imágenes esenciales de su escritura a las que se añaden otras más cercanas a la expresión del cordobés:

¹⁸ Velasco, 1979, p. 19.

¹⁹ Góngora, 1994, p. 135

El motivo del delfín lo encontramos apenas iniciada la primera *Soledad* —«delfín no fue pequeño»— [...] La correspondencia delfín- tabla será sustituida en esta composición por una imagen de gran plasticidad: [...] la percepción visual de los delfines que formando hileras trazan imaginarios puentes en el aire con sus saltos, puentes rotos porque se deshacen cuando los delfines se zambullen en el agua para emerger de nuevo.

Góngora frecuenta este símbolo de la mariposa. [...] la Soledad segunda comienza con la descripción de un arroyo —«cristalina mariposa, / no alada, sino undosa»— que se precipita hacia el mar, del que beberá su agua salobre y en el que encuentra su ruina y fin. [...] No extraña, pues, que en la «Soledad insegura» interpretemos metafóricamente el fin de la mariposa con el de las llegadas a «las arenas finas de la playa»²⁰.

Si hablamos de imágenes es porque en el poema el colorismo tiene una presencia muy significativa, con tonos que también son habituales en la obra del escritor barroco. Así, encontramos las «blancas pupilas» (v. 3), «verde tacto» (v. 25), «blanco inmóvil» (v. 37), y otras menciones no tan explícitas en elementos como la luna, la sal, las conchas, los lirios, el mar, el marfil, la sangre, la oveja, las yedras y jacintos, los soles, las granadas, el trigo, la cicuta y la ortiga. El color predominante es, por tanto, el blanco, asociado al mar y a la espuma —a veces con metáforas tan lorquianas como «Seda en tambor» (v. 14)— y al satélite en la noche. Le sigue el verde, que remite a la vegetación. A esto se añaden alusiones directas y de carácter implícito a la oscuridad, precisamente en el fragmento titulado «Noche». La diferencia con Góngora a este respecto es que aquí, antes del discurso del naufrago, la negrura adquiere una significación negativa de «queja en vilo» (v. 42) y «horror oscuro» (v. 44) entendida como «una característica singular del pensamiento poético lorquiano por entonces en proceso de construcción y asentamiento»²¹.

Llegamos con esto a la última parte, los versos finales del canto del naufrago. Estos no se incluyen entre los fragmentos que Lorca envió a Jorge Guillén, y también faltan en muchas de las ediciones de las obras completas del granadino. Por ello hemos utilizado para nuestro análisis la versión que da Pérez Bazo, que sí recoge el poema en su totalidad (a partir de la publicación de Fernández Montesinos), a pesar de que

²⁰ Pérez Bazo, 1998, pp. 146-147.

²¹ Pérez Bazo, 1998, p. 150.

en el manuscrito estas últimas palabras se encuentran tachadas. Señala a este respecto De Paepe:

Los versos que introducen el lamento del naufrago constituyen ya una primera manera de ruptura para con el tema canonizado en las Soledades gongorinas. En el poema de Lorca la noche es amenazante, la oscuridad infunde terror y miedo, la voz del naufrago no es serena sino inquieta y su canto no es el canto normativo de gloria («mintiendo canto») sino una amarga denuncia²².

No es esta la única desvinculación respecto al original gongorino en este canto del naufrago. Lorca aprovecha este último apartado para introducir el tema nacional: «Desdichada nación de dos colores/ (filas de soles, fila de granadas)» (vv. 47-48). España se describe como un país en decadencia: «Un pueblo anclado en su pasado (“ayer”), sin presente (“sin eco en el vivir reciente”) y sin futuro (“busca... y no encuentra”), un pueblo vicioso (“borracho”), mal nutrido (“trigo malo”) y dominado por militares (“espada y bigote”))»²³.

A pesar de que en esta última lamentación habíamos encontrado algunos recursos con sentido imitativo, la temática se aleja por completo de la de las *Soledades*. Hay quienes señalan esto como causa del rechazo que parece mostrar Lorca hacia estos versos cuando los suprime; otros consideran que la problemática que podían acarrear en su momento fue lo que le impulsó a censurarlos²⁴.

Lo que sí debemos considerar es que «Lorca estaba en aquel entonces pasando de la ‘ciencia’ poética, resultado del magisterio estilístico de Góngora, a una nueva ‘conciencia’ estética, fruto de un proceso personal de maduración ética»²⁵.

En líneas generales, esta «Soledad insegura» nos demuestra, como lo hace la conferencia «La imagen poética en don Luis de Góngora», que García Lorca conoce bien y ha estudiado las obras y el estilo del cordobés. Sin embargo, como ocurre en Alberti y en otros, no se encuentran tampoco aquí el tipo de correspondencias y agudezas que tanto manejaba el escritor áureo. Sí que es cierto que se nos presentan

²² De Paepe, 2014, p. 24.

²³ De Paepe, 2014, p. 25.

²⁴ De Paepe, 2014, p. 26.

²⁵ De Paepe, 2014, p. 26.

otro tipo de alusiones que se adscriben al mundo poético lorquiano (que no carece de complejidad).

La intención, por tanto, de recuperar los procedimientos propios de la poesía de Góngora es patente, pero se manifiesta tan solo en la superficie de la composición. Además, en el caso de Lorca, las referencias al universo gongorino se mezclan —y se diluyen, en ocasiones— con su propio artefacto poético.

No podemos hablar, entonces, de imitación en sentido estricto. Sí de una recepción de los materiales gongorinos que pretenden exaltar la labor del poeta barroco y que, usados con precisión o no, contribuyeron —en el marco del tricentenario— a rescatar la obra del cordobés y afianzarla en la historia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969.
- DE PAEPE, Christian, «Federico García Lorca y Luis de Góngora. Parodia, magisterio y reminiscencia.», *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, 23, 2014, pp. 3-31.
- DIEGO, Gerardo, *Lola, amiga y suplemento de Carmen*, 5, 1928.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco J., *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Epistolario completo*, ed. de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York. Conferencias. Prosas varias*, ed. de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1949.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Barcelona, Castalia, 1994.
- PÉREZ BAZO, Javier, «Las Soledades gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar», *Críticón*, 74, 1998, pp. 125-154.
- VELASCO, Joseph, «Góngora et Lorca», *Críticón*, 6, 1979, pp. 47-86.